Originalveröffentichung in: Gernot Gruber, Dieter Borchmeyer (Hg.), Mozarts Opern, Band 1 (Das Mozart-Handbuch 3), Laaber 2007, S. 489-500

ESSAY: ÄGYPTOMANIE UND FREIMAUREREI

EINLEITUNG

Ägyptomanie und Freimaurerei sind im 18. Jahrhundert eine enge Verbindung eingegangen. Insoweit die Freimaurerei – im besonderen in ihren alchemistisch orientierten Richtungen – das Erbe der hermetischen Traditionen des 17. Jahrhunderts antrat, die sich auf den ägyptischen Hermes Trismegistus als ihren Gründungsheros beriefen[1], gehörte die Verbindung mit dem Alten Ägypten von jeher zum Programm, wenn auch im Schatten des dominierenden Templer-Mythos, der die Freimaurerei auf den seit 1315 verbotenen Templer-Orden und diesen wiederum auf den salomonischen Tempel und seinen Architekten Hiram zurückführte. Als aber auf dem Konvent von Wilhelmsbad 1782 der Templer-Mythos als unhaltbar verworfen wurde, schlug die Geburtsstunde der spezifisch freimaurerischen Ägyptomanie.[2] Auf der Suche nach anderen Wurzeln und tragfähigeren Fundamenten gewann das alte Ägypten mit seinen Mysterien für die Freimaurer eine ganz neue Bedeutung. Der Titel des unmittelbar nach Wilhelmsbad erschienenen Buchs von Johann August Starck, *Über die alten und neuen Mysterien*[3], ist für diese Suchbewegung der Freimaurer programmatisch: Es geht um die alten Mysterien um der neuen Mysterien willen. Die Freimaurer erforschen sie mit geradezu fieberhafter Intensität, um Modelle zu finden für ihre eigenen Riten und um sich als Erben dieser alten Kulte zu verstehen, die man sich als Geheimgesellschaften im Sinne der Freimaurerei vorstellte. Jetzt begannen die wohlhabenden Freimaurer, in ihren Gärten Pyramiden zu bauen und in denselben Jahren startete Giuseppe Balsamo, der sich »Graf Cagliostro« nannte, seine Logen nach »ägyptischem Ritus«.[4] Die Verbindung von Freimaurerei und Ägyptomanie soll hier jedoch nur insoweit interessieren, als sie sich im Werk W. A. Mozarts niederschlägt. Das ist in zwei Bühnenwerken der Fall, von denen das eine vor, das andere nach dem magischen Datum 1782 liegt: die Bühnenmusik zu dem »heroischen Drama« des Vizekanzlers, Staatsrats und Freimaurers[5] Tobias Philipp Freiherrn von Gebler (1726–1786) *Thamos König in Egypten* (in der zweiten Auflage 1783: *König »von« Egypten*) aus dem Jahre 1773 (KV 173d) in erster und 1779 in überarbeiteter und erweiterter Fassung (KV 345 [336a]), und die Oper *Die Zauberflöte* nach einem Libretto von Emanuel Schikaneder aus dem Jahre 1791 (KV 620). In dieser Oper findet die Verbindung von Freimaurerei und Ägyp-

1 Florian Ebeling, *Das Geheimnis des Hermes Trismegistos. Eine Geschichte des Hermetismus von der Antike bis zur Neuzeit*. München 2005.

2 Ludwig Hammermeyer, *Der Wilhelmsbader Freimaurerkonvent von 1782. Ein Höhe- und Wendepunkt in der Geschichte der deutschen und europäischen Geheimgesellschaften* (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung V/2) Heidelberg 1980.

3 *Ueber die alten und die neuen Mysterien*, Maurer: Berlin 1783.

4 Walther Brauneis, *Mozart und Cagliostro. Zur Ägyptomanie in der Freimaurerei*, in: *Mozart. Die Konzertarien. Mozart und die Freimaurermusik seiner Zeit*, hrsg. von Rudolph Angermüller und Giacomo Fornari, Bad Honnef 2001, S. 151–169. Zu Cagliostro s. Thomas Freller, *Cagliostro. Die dunkle Seite der Aufklärung*, Erfurt 2001.

5 Gebler wurde später Meister vom Stuhl der Loge *Zur Neugekrönten Hoffnung*. 1773 wirkten die Logen unter Maria Theresia noch im Untergrund.

tomanie ihren prominentesten Ausdruck. Kein anderes in Verbindung mit der Freimaurerei entstandenes musikalisches Werk kann sich an Strahlkraft auch nur entfernt mit der *Zauberflöte* messen, und zugleich gilt diese Oper auch als Gipfelpunkt des allgemeinen, noch nicht in die Bahnen einer wissenschaftlichen Disziplin gelenkten Interesses am Alten Ägypten. Beide Werke, v. Geblers *Thamos* und Schikaneders *Zauberflöte* gehen überdies auf dieselbe Quelle zurück: den Roman *Séthos* des Abbé Jean Terrasson.[1]

THAMOS

Über Entstehung und Handlung von Tobias Philipp Freiherrn von Geblers »heroischem Drama« *Thamos König in Egypten* sowie zur Entstehungsgeschichte von Mozarts Bühnenmusik in ihren verschiedenen Fassungen siehe den Beitrag von Antje Tumat in diesem Band, »Die Schauspielmusik *Thamos, König in Ägypten* (KV 345 [336a])«. Ich beschränke mich hier auf das Ägyptenbild dieses Werkes. »Der Ort der Handlung ist die Sonnenstadt (Heliopolis), die Schaubühne stellt im ersten, dritten, vierten und fünften Aufzug den Sonnentempel, im zweyten eine Gallerie des Hauses der Sonnenjungfrauen vor. […] Die Handlung dauert von Morgen bis auf den Abend«, schreibt v. Gebler in einer Vorrede. Also Einheit von Ort und Zeit. Es handelt sich um den Tag, an dem der junge Thamos zum König gekrönt werden und eine der Sonnenjungfrauen zur Gemahlin erwählen soll.

Das Stück führt »in das entfernteste Alter zurück, in jene Zeiten, wo der Aberglaube die Vernunft noch nicht soweit erniedriget hatte, daß Krokodille, Katzen, ja eine Meerzwiebel Gegenstände der Verehrung ganzer Völkerschaften geworden waren, sondern der Götzendienst, seinem ersten Ursprunge näher, gewissermaßen reiner, sich auf wohlthätige Gestirne oder Helden beschränkte.«[2]

Was an diesem Stück bezeugt freimaurerische Ideen, und was gehört zum Phänomen der Ägyptomanie? Die zweite Frage ist leichter zu beantworten. Das Stück spielt im Alten Ägypten, ein zwar nicht einzigartiges, aber auch nicht gerade häufiges Sujet für die Opern- und Theaterbühne des 18. Jahrhunderts. Das Stück beginnt mit einem Gebet an die aufgehende Sonne, zu dem sich die beiden Chöre der Priester und der Sonnenjungfrauen vereinen:

»Schon weichet dir, Sonne,
Des Lichtes Feindin, die Nacht,
Schon wird von Egypten

1 [Terrasson, Abbé Jean], *Séthos. Histoire ou vie, tirée des monuments, Anecdotes de l'ancienne Égypte; Ouvrage dans lequel on trouve la description des Initiations aux Mystères Égyptiens, traduit d'un manuscrit Grec*. 1731, nouvelle édition, corrigée sur l'exemplaire de l'auteur, Paris: Desaint 1767.

2 Vorrede, S. 3f.

Dir neues Opfer gebracht.
Erhöre die Wünsche!
Dein ewig dauernder Lauf
Führ heitre Tage
Zu Thamos' Völkern herauf!«

Es endet mit einem Gebet an die untergehende Sonne »Gottheit, über alle mächtig! Immer neu und immer prächtig!« Damit sind zwei Grundzüge des alten Ägypten herausgestellt: der Kult der Sonne als höchster Gottheit und die rahmende, fundierende Rolle der Religion, die das Priestertum mit dem Königtum auf mindestens gleiche Stufe stellt. Neben Priestertum und Königtum gibt es aber in dem Ägypten, das v. Gebler hier auf die Bühne bringt, noch zwei weitere Machtblöcke: die »Fürsten des Reichs«, aus deren Reihen der regierende König als »primus inter pares« bestimmt wird, und das Volk bzw. die öffentliche Meinung.

Die anderen Fürsten neben Pheron, die nicht auftreten, sondern nur erwähnt werden, heißen Amosis, Horus und Athos. Die erste Ausgabe des Textbuchs enthält eine »Vorrede«, in der v. Gebler einige seiner Namen erklärt:

»Die Namen Menes, Ramesses, Thetmos, (wegen der bequemeren Aussprache hier Thamos)[1] folgen zwar in keiner Dynastie der ägyptischen Könige unmittelbar auf einander. Man weiß aber, welche Ungewißheit und Dunkelheit überhaupt in der ältesten Geschichte dieses Reiches herrschet, und wie verschiedentlich, nach dem Julius Africanus, Eusebius, Josephus, Eratosthenes, und anderen Chronologisten, die Folgereihe der Regenten Egyptens angegeben wird.«

Das Bild eines politisch instabilen, von konkurrierenden Fürstengeschlechtern beherrschten Ägypten beruht wohl einerseits auf Herodots Schilderung der dritten Zwischenzeit Ägyptens als einer »Dodekarchie« und zum anderen auf der irrtümlichen Deutung der Dynastien des Manetho und anderer Chronographen im Sinne eines Neben- und nicht Nacheinanders.

Ägyptologisch gesehen befinden wir uns hier in einer »Zwischenzeit«, in der die Einheit des Reiches zerfallen war und mehrere Dynastien nebeneinander regierten.[2] In Geblers Ägypten gibt es offenbar kein Gewaltmonopol. Deshalb führt sein Thamos in der ersten Auflage den Titel König »in«, nicht »von« Ägypten.[3] Gebler hat dieses Ägyptenbild aus Terrassons *Séthos*-Roman übernommen, in dem ähnlich instabile politische Verhältnisse herrschen. Auch hier geht es um einen Thronerben, der sich gegen illegitime Ansprüche und Intrigen durchsetzen muß. Sethos, der legitime Thronerbe, ist der Sohn der guten, vom Volk geliebten Königin Nephthé, der ersten, verstorbenen Frau eines schwachen Königs, der sich inzwischen wiederverheiratet hat mit Daluca, dem Inbegriff der bösen Stiefmutter, die alles daran setzt,

1 Den Namen »Thamos« hätte Gebler auch bei Platon finden können, in dessen Dialog *Phaidros* der ägyptische König, dem »Theuth« seine Erfindung der Schrift vorstellt, diesen Namen trägt. Anstatt sich jedoch auf diesen Bildungstext zu berufen, dessen Kenntnis v. Gebler bei seinen Lesern voraussetzen durfte, zieht er es bezeichnenderweise vor, mit antiquarischem Spezialwissen zu prunken. »Menes« heißt bei Diodor und anderen antiken Autoren der sagenhafte Gründer des ägyptischen Reiches, »Ramesses« und »Sethos« sind die typischen Namen der Könige, die die 19. und 20. Dynastie bilden (um 1300 bis 1100 v. Chr.) und »Thotmes« bzw. »Thutmosis« ist der Name von vier Königen der 18. Dynastie.

2 V. Gebler erwähnt die tanitische, memphitische, thebanische und saitische Dynastie (= 22., 3.–6., 18.–21. und 26. Dyn.).

3 In der zweiten Auflage heißt es jedoch »von Ägypten«, denn in der Tat herrscht Thamos ja über ein geeintes Reich, und dieser Aspekt eines geeinten, absolutistisch aber aufgeklärt und im Einvernehmen mit der öffentlichen Meinung regierten Staatswesens sollte deutlich herausgestellt werden.

den Thron ihrer Linie zu sichern. Bei v. Gebler ist Tharsis, die legitime Thronerbin, die Tochter des totgeglaubten, vom Volk geliebten Königs Menes, die von der hier die Rolle der Daluca spielenden Mirza und ihrem Neffen Pheron instrumentalisiert wird, um den Thron zu usurpieren. Thamos ist der seinerseits überaus gute und tugendhafte Sohn des Usurpators Ramses, der dem Vater der Tharsis seinerzeit den Thron entrissen hatte. Die Figur des Sethos ist bei v. Gebler auf zwei Figuren aufgespalten: den Aspekt der unterdrückten Legitimität vertritt Tharsis / Sais, Thamos den Aspekt der männlichen Tugend. Dadurch gewinnt v. Gebler den Stoff einer Liebesgeschichte, die bei Terrasson fehlt, und verknüpft nicht ungeschickt die politische Intrige, bei der es um den Thron geht, mit der Liebesintrige. Was aber wiederum bei v. Gebler fehlt und bei Terrasson die Hauptsache darstellt, ist das Motiv der Einweihung in die Mysterien, die seinem Werk in der Nachfolge von Fénelons *Télémaque* (1699) und Ramsays *Reisen des Cyrus* (1728)[1] den Charakter eines Bildungsromans verleiht. Das Motiv des Bildungsweges in Form der Einweihung in einen Orden ist nun das stärkste Faszinosum des alten Ägypten für die Freimaurer. Dies war der Punkt, in dem Ägypten für sie zum Modell ihrer eigenen Mysterien wurde. Ging es doch auch den Freimaurern um Bildung im Sinne der Selbstvervollkommnung. Man muß sich also fragen, was denn noch freimaurerisch an diesem »ägyptischen« Stück ist, wenn das entscheidende Motiv der Einweihung fehlt.

Zunächst ist zu fragen, welcher der zahlreichen Richtungen innerhalb der Freimaurerei der Freiherr von Gebler zuzuordnen sein mag. Daß er mit Freimaurern wie G. E. Lessing und Friedrich Nicolai befreundet war (mit F. Nicolai führte er einen ausgedehnten Briefwechsel), spricht dafür, daß er einer aufklärerischen Richtung der Freimaurerei angehörte.[2] Allerdings war er nicht Mitglied der Loge *Zur Wahren Eintracht*, der Ignaz v. Born vorstand und die als der eigentliche Sitz der Aufklärung in Österreich und eine Hochburg der Illuminaten gilt, jener Richtung, die zugleich mit den Ideen und Werten der Aufklärung auch eine sehr entschiedene politische Agenda vertrat. Als nach dem Freimaurerpatent Josephs II. Ende 1785 die Zahl der Wiener Logen von acht auf zwei reduziert wurden, leitete v. Born als Meister vom Stuhl die eine (*Zur Wahrheit*), v. Gebler die andere (*Zur Neugekrönten Hoffnung*) der beiden verbliebenen Logen, wobei Mozart der Loge v. Geblers angehörte. Man könnte daraus schließen, daß v. Gebler den Illuminaten eher fern stand; wenn aber sein *Thamos* freimaurerische Gedanken enthält, dann weisen sie eindeutig nicht in eine spiritualistische, sondern politische Richtung. Entscheidend dafür ist die auffal-

1 In deutscher Übersetzung von Matthias Claudius, 1780, der vorher Terrassons Roman übertragen hatte.

2 Jean und Brigitte Massin, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Paris 1970, S. 135.

lende Rolle, die in *Thamos* das Volk und die öffentliche Meinung spielen.

Die Idee der Volkssouveränität wurde damals in den Kreisen der freimaurerischen Aufklärung entwickelt und gehörte zu den Zielen der josephinischen Reformen. »Der Staat muß darauf arbeiten, nach und nach ein Volk zu werden«, schrieb v. Gebler 1780.[1] Der gerechte König legitimiert sich durch die Liebe des Volkes; dagegen kann auch der Rebell, der für diesen Tag über die gesamte Armee verfügt, nichts ausrichten. Die »Zettel«, die als Plakate an den Tempeltoren angebracht und als Flugblätter unter dem Volk verteilt werden, spiegeln die große Bedeutung, die v. Geblers Stück der öffentlichen Meinung einräumt. Die Gefahr, die dem Staat droht, geht nicht vom Volk, sondern von den »Fürsten des Reiches« aus, die mit Waffengewalt einen Bürgerkrieg anzetteln und den regierenden König vom Thron stoßen können.

1 Jiři Kořalka, *Tschechen im Habsburgerreich und in Europa 1815–1914. Sozialgeschichtliche Zusammenhänge der neuzeitlichen Nationsbildung und der Nationalitätenfrage in den böhmischen Ländern,* Wien und München 1991, S. 28.

Was den 17jährigen Mozart an diesem Auftrag gereizt haben mochte, ist nicht leicht auszumachen. Umso deutlicher paßt die Überarbeitung im Jahre 1779 in den Kontext seiner damaligen Interessen. Inzwischen hatte er in Mannheim 1777/78 den Freimaurer und Bühnenautor Otto Freiherrn von Gemmingen-Hornberg kennen gelernt und für dessen im Alten Orient spielendes Melodrama *Semiramis* die (verlorene) Bühnenmusik geschrieben. In Mannheim lernte er auch Georg Anton Bendas Melodram *Medea* kennen, für das er sich begeisterte. Ihn reizte offenbar das Projekt einer hochexpressiven, das gesprochene oder gesungene Wort psychologisch ausleuchtenden Bühnenmusik, das er wenig später im *Idomeneo* zu höchster, auch in seinen späteren Opern nicht mehr übertroffener Meisterschaft entwickelte.

ZAUBERFLÖTE

Schauplatz

Die *Zauberflöte*, das andere Werk, in dem sich bei Mozart Ägyptomanie und Freimaurerei verbinden, bildet in vieler Hinsicht das Gegenstück zu *Thamos*. In der *Zauberflöte* ist nun das freimaurerische Motiv der Einweihung das leitende Thema, demgegenüber alle anderen politischen und religiösen Motive in den Hintergrund treten, dafür wird aber Ägypten als Schauplatz aufgegeben. Eindeutige Verweise wie Ortsnamen (Heliopolis, Memphis, Theben), der Nil, das pharaonische Königtum, ägyptische Personennamen fehlen völlig (»Sarastro« klingt allenfalls an Zoroaster, aber ebensowenig wie alle anderen Namen an Ägyp-

tisches an). Die Handlung spielt nicht im alten Ägypten, sondern an irgendeinem Ort, zu irgendeiner Zeit, wo die Mysterien der Isis noch oder wieder begangen werden. Die ägyptisierenden Elemente, die in der Oper vorkommen – das »ägyptische Zimmer« im ersten Aufzug, die »Gewölbe von Pyramiden« und die pyramidenförmigen Lampen der Priester im zweiten, gehören zur »Ägyptomanie« dieses den Isis-Mysterien verschriebenen Ordens, aber nicht ins alte Ägypten selbst, wie man es sich damals vorstellte. Das unterscheidet die *Zauberflöte* nicht nur von *Thamos*, sondern auch von den Ägypten-Opern der Zeit wie z.B. Caterino Mazzolàs und Johann Gottlieb Naumanns *Osiride*[1] (1782) und Pietro Metastasios und Ferdinando Gasparo Bertonis *Nitteti* (1789).[2]

Als Textdichter der *Zauberflöte* zeichnet Emanuel Schikaneder verantwortlich, es wird sich aber wie bei den anderen Produktionen Schikaneders um ein teamwork handeln, bei dem auch den Freimaurern K. L. Gieseke und Mozart selbst bedeutende Anteile zukommen. Auch Schikaneder hatte in seiner Regensburger Zeit einmal für sechs Monate einer dortigen Loge angehört, war aber aufgrund seiner Liebesaffären relegiert worden. Ihm traut man eine so eindeutig freimaurerische Oper, wie sie die Zauberflöte darstellt, nicht, jedenfalls nicht allein zu. Was er zu diesem auch hinsichtlich seines Handlungsaufbaus vollkommen einzigartigen Werk beizutragen hatte, waren die zuweilen einfältigen, aber immer treffsicheren Dialoge und vor allem die wirkungsvolle und kontrastreiche szenische Dramaturgie. Schikaneder schöpfte aus den Traditionen des Volkstheaters; die *Zauberflöte* beruht in ihrer Gesamtanlage jedoch auf einer Konzeption der antiken Mysterien, die sich aus den mit großer Intensität betriebenen Forschungen der Wiener Loge *Zur Wahren Eintracht* ergab. Hierzu hatte außer Mozart allenfalls Gieseke Zugang, der Mozarts Loge seit 1790 angehörte.[3]

Mozart und die Wiener Freimaurerei

Mozart trat am 14. Dezember 1784, sicher auf Anwerben seines Freundes aus Mannheimer Tagen, Otto von Gemmingen, der Loge *Zur Wohlthätigkeit* bei, der dieser als Meister vom Stuhl vorstand. Wie schon der Name sagt, ging es der Loge *Zur Wohltätigkeit*, der weniger Wissenschaftler und Intellektuelle als Beamte und Künstler angehörten, vor allem um das praktische und öffentliche Wirken des Maurers in der Gesellschaft. Sie war ebenso wie die Schwesterloge *Zur Wahren Eintracht* als Abspaltung der Loge *Zur gekrönten Hoffnung* gegründet worden

1 Hierzu siehe Florian Ebeling, *Catarino Mazzolàs Libretto* Osiride *(Dresden 1781). Ein Beitrag zum kulturgeschichtlichen Umfeld des Librettos der* Zauberflöte, in: MJb 1999, S. 49–69. Natürlich ist auch das Altägypten Mazzolàs ein imaginäres Ägypten, aber es ist doch als Ägypten gemeint. Nicht einmal das gilt für die *Zauberflöte*.

2 Metastasios Libretto von 1734 ist oft vertont worden.

3 Heinz-Josef Irmen, *Mozart Mitglied geheimer Gesellschaften*, Zülpich 1991, S. 284.

und arbeitete eng mit der *Wahren Eintracht* zusammen, die sich unter der Leitung des bedeutenden Mineralogen Ignaz von Born zu einem Hort der Aufklärung und einer inoffiziellen Akademie der Wissenschaften entwickelte. Da die Protokolle der *Wohltätigkeit* verloren sind, wissen wir nichts über Mozarts Erhebung in den Meistergrad; sie muß aber vor dem 22. April 1785 erfolgt sein, sonst hätte er an jener Meisterloge der *Wahren Eintracht*, bei der sein Vater Leopold zum Meister befördert wurde, nicht teilnehmen dürfen. Sein Name ist jedoch im Protokoll verzeichnet.[1]

Bemerkenswert an Mozarts Freimaurertum ist vor allem sein unbeirrtes Festhalten an diesem Engagement auch in den Zeiten der Krise und des Niedergangs, die das Freimaurerpatent Josephs II. vom 11. Dezember 1785 eingeleitet hatte. Ignaz von Born und Tobias Philipp v. Gebler traten schon 1786 aus dem Orden aus.[2] Mozart aber blieb nicht nur bis zum Ende seines Lebens engagiertes Mitglied der Loge – seine letzte vollendete Komposition KV 623 galt der Einweihungsfeier eines neuen »Tempels« –, sondern hat sich offenbar sogar mit dem Gedanken der Gründung einer eigenen Loge getragen, die *Die Grotte* heißen sollte.[3]

Das Mysterienprojekt der *Wahren Eintracht*

Die Loge *Zur Wahren Eintracht*, der Mozart eng verbunden war, betrieb in den Jahren nach dem Wilhelmsbader Konvent ein systematisches Projekt der Erforschung der alten Mysterien, deren Ergebnisse sie in ihrem »Journal für Freymaurer« von 1784 bis 1787 in nicht weniger als 13 teilweise sehr umfangreichen Abhandlungen publizierte. Damit wurde Wien zum Zentrum einer Debatte, die in ganz Europa auch über die Freimaurerei hinaus großes Aufsehen erregte. Zwischen 1776 und 1787 erschienen schätzungsweise drei Dutzend größere Publikationen über die antiken Mysterien; Den Anfang macht eine Schrift des Göttinger Philosophen Christoph Meiners, die 1776 erschien: *Über die Mysterien der Alten, besonders die Eleusinischen Geheimnisse*.[4] Das Neue, ja Bahnbrechende an diesem Buch war die politische Dimension, in der es die eleusinischen und anderen Mysterien darstellte. Damit hörten sie auf, ein Gegenstand rein antiquarischen Interesses zu sein und erschienen den Zeitgenossen plötzlich als Spiegel und Vorbild ihrer eigenen Situation. Meiners griff mit dieser Schrift zurück auf das Werk des englischen Bischofs, Literaturwissenschaftlers und Altphilologen William Warburton, *The Divine Legation of Moses*, das 1738–1741 in drei Bänden erschienen war und in seinem zweiten von neun

1 Ebenda.

2 Am 2. August 1786 schreibt Born an Münter: »Die Sachen haben sich bey uns sehr geändert. Ich bin fest entschlossen, die ganze M[aurerey] aufzugeben. Sonnenfels ist zum Verräter des O [= Illuminatenordens] geworden.« (siehe Edith Rosenstrauch-Königsberg, *Freimaurer, Illuminat, Weltbürger, Friedrich Münters Reisen u. Briefe in ihren europ. Bezügen,* Berlin 1984, S. 76). V. Born ist offenbar ausgetreten, weil sich der innere Kreis der Illuminaten, der in der *Wahren Eintracht* ein Asyl gefunden hatte, im größeren Rahmen der zwangsvereinigten Logen nicht aufrecht erhalten ließ. Sonnenfels, der lebenslange Freund, mit dem es darüber zum Zerwürfnis kam, scheint sich mit den neuen Verhältnissen arrangiert zu haben.

3 Constanze schickte 1800 »einen Aufsaz, größtentheils in der handschrift meines Mannes, von einem Orden oder Geselschaft die er einrichten wollte: Grotta genannt« an den Musikverlag Breitkopf und Härtel, der leider verloren gegangen ist. Die beiden diesbezüglichen Briefe Constanzes an den Verlag Breitkopf und Härtel datieren vom 27.11.1799 (in: MBA IV, S. 300) und 21.7.1800 (in: MBA IV, S. 360) Vgl. Harald Strebel, *Der Freimaurer Wolfgang Amadé Mozart*, Rothenhäusler 1991, S. 73, Irmen, *Mozart, Mitglied geheimer Gesellschaften*, S. 17f., Hermann Perl, *Der Fall* Zauberflöte. *Mozarts Oper im Brennpunkt der Geschichte*, Darmstadt 2000, S. 153f., Volkmar Braunbehrens, *Mozart in Wien,* München 1986, S. 269f.

4 Christoph Meiners, *Über die Mysterien der Alten, besonders die Eleusinischen Geheimnisse* (Vermischte philosophische Schriften III), Göttingen 1776.

Büchern die antiken Mysterien behandelt.[1] Warburtons Frage war, wie Religionen funktionieren, die nicht auf göttliche Offenbarung gegründet sind.

Seine Antwort entwickelt Warburton in der verblüffenden These von der Geburt der Mysterien aus dem Geist der politischen Theologie des Heidentums. Die Heiden, die von der Offenbarung ausgeschlossen sind, waren auf das angewiesen, was man im 18. Jahrhundert »natürliche Theologie« nannte: die Erkenntnis Gottes aus der Natur, durch Rückschluß von der Schöpfung auf den Schöpfer. So wurden sie zu Deisten, ja Spinozisten avant la lettre. Auf dieser Religion aber, das war Warburtons These, läßt sich kein Staat aufbauen. Die Religion der Vernunft oder die natürliche Theologie kann nicht staatstragend sein. Der Staat braucht Götter zum Schutz der Gesetze und zum Ausdruck nationaler Identität. So kommt es zur Spaltung der Religion in einen exoterischen, staatstragenden Volkspolytheismus und einen esoterischen Deismus der Elite. Als Urbild und Modell aller heidnischen Staatswesen und Religionen galt die altägyptische Kultur, für deren Struktur sich schon vor Warburton der Begriff der ›duplex philosophia‹ eingebürgert hatte. Für diese doppelte, in eine exoterische und eine esoterische Seite gespaltene Philosophie oder Religion bot Warburton nun eine politische Deutung an. Die esoterische Religion bzw. Philosophie mußte im Verborgenen, im Untergrund praktiziert und tradiert werden, weil das Volk davon nichts wissen durfte. Warburton ging allerdings nicht so weit, zu behaupten, daß die heidnischen Staaten geradezu auf Lüge gegründet seien. Im Gegenteil: er betont die Unabdingbarkeit, ja, man ist im Vorgriff auf Nietzsche versucht zu sagen: die Lebensdienlichkeit der Fiktionen, auf denen die Volksreligion beruht. Ohne sie wären eine zivile Gesellschaft und ein geordnetes Staatswesen undenkbar. Man muß sie daher vor den Wahrheiten schützen, die sie als Fiktionen entlarven würden.

Die Lösung, die die Ägypter für dieses Problem gefunden haben, besteht in dreierlei: in der Stiftung eines Ordens, dem die Pflege und Weitergabe der staatsgefährdenden Wahrheit oblag, in der Ausbildung einer Symbolschrift für eine nur Eingeweihten lesbare Aufzeichnung und schließlich in der Anlage ausgedehnter unterirdischer Archive, Forschungsstätten und Ritualbühnen, in denen die esoterische Religion in vollkommener Verborgenheit vor den Augen der Uneingeweihten praktiziert werden konnte. Die von den Ägyptenreisenden beschriebenen, täglich um neue Entdeckungen vermehrten über und über beschrifteten Gänge, Kammern, Hallen und Säle konnten ja unmöglich alle zu Begräbniszwecken gedient haben und der einzige Reim, den sich das vernünftige 18. Jahrhundert auf diese aufwendigen

1 William Warburton, *The divine legation of Moses demonstrated on the principles of a religious deist, from the omission of the doctrine of a future state of reward and punishment in the Jewish dispensation*, Book II, London, 1738–1741.

Installationen machen konnte, war die Schaffung eines Raums für die esoterische Religion. So lieferte die Archäologie mit der Entdeckung des unterirdischen Ägypten den letzten, entscheidenden Beweis für die Richtigkeit der Warburton'schen These. Der von ihm behauptete Antagonismus zwischen den öffentlichen, staatstragenden Volksreligionen und den geheimen, philosophischen Mysterienreligionen fand in Ägypten seinen Ausdruck im Gegensatz zwischen Hochbau und Tiefbau. Die Parallele zwischen den altägyptischen Weisen, die unter der Erde den Gott der Philosophen verehrten und an der Veredelung der Metalle, des eigenen Selbst und der menschlichen Gesellschaft arbeiteten, und den europäischen Freimaurern, die in ihren Logen genau dasselbe Projekt betrieben, erschien so perfekt, daß sich die Freimaurer als Erben der altägyptischen Priester fühlen konnten. Die Wiener Loge *Zur Wahren Eintracht* war die Hochburg der nach dem Konvent von Wilhelmsbad aufkommenden Mysteriendebatte. In ihrem Journal erschienen zwischen 1784 und 1787 nicht weniger als 13 Studien, teilweise von der Länge ganzer Monographien, die sich systematisch mit allen irgend bekannten Mysterienkulten der Alten Welt beschäftigten.

Mozart war mit diesen Vorstellungen in Berührung gekommen, als sein Vater Leopold in den Logensitzungen der *Wahren Eintracht* am 16. und 22. April 1785 in den Gesellen- und Meisterstand aufgenommen wurde; zu diesem Anlaß hielt Anton Kreil zwei Vorträge, in denen er ein höchst lebendiges Bild von dem untergründigen ägyptischen Priesterorden und seinen Zusammenhängen mit der neueren Freimaurerei entwarf. Daß Mozart diese Vorträge gehört hat, war bisher nicht bekannt, läßt sich aber zwingend nachweisen.[1]

Das Ritual der Einweihung in die Mysterien, wie es sich aus der antagonistischen Konzeption der doppelten Religion ergab, sieht drei Stufen vor, wobei die Reihenfolge nicht festliegt. Die eine, nicht unbedingt erste Stufe bestand in der Befreiung des Neophyten von den Vorurteilen und Irrlehren der Volksreligion, also in Aufklärung im eigentlichsten Sinne. Die andere Stufe bestand in Prüfungen, die den Novizen schwersten emotionalen Erschütterungen aussetzen und geradezu bis an den Rand einer Todeserfahrung führen mußten, um seine Seele zum Empfang der Wahrheit vorzubereiten, die zuletzt an die Stelle der Irrtümer treten sollte. Die in jedem Falle dritte und letzte Stufe, die nur den allerstärksten und reifsten, zur Ausübung des Herrscheramts bestimmten Naturen vorbehalten war, bestand dann in der Schau der entschleierten Wahrheit oder, wie es in der *Zauberflöte* heißt, dem Blick ins Heiligtum des größten Lichts.

1 Laut Protokoll hielt Anton Kreil bei den Logensitzungen am 16. und 22.4.1785 in Gegenwart der beiden Mozarts in zwei Teilen eine Rede über die Frage, »ob es eine Szientifische Freymaurerey gebe«, s. Hans-Josef Irmen, *Die Protokolle der Wiener Freimaurerloge »Zur wahren Eintracht« (1781–1785)*, Frankfurt usw. 1994, S. 271ff. Diese Rede ist ohne jeden Zweifel mit dem Essay *Über die wissenschaftliche Maurerey* identisch, der anonym im »Journal für Freimaurer« 7 (1785), S. 49–78 erschienen ist und bisher ohne jeden Grund Ignaz von Born zugeschrieben wurde.

Die Gliederung der Oper im Licht der Mysterienkonzeption

Die Gliederung der Zauberflöte in vier Teile spiegelt diese Konzeption des Einweihungsrituals genau wieder. Diese Gliederung ist auch musikalisch sowohl durch die Unterscheidung von Nummernfolge mit gesprochenen Dialogen einerseits und ungefähr gleich langen, durchkomponierten Finali ohne gesprochene Dialoge andererseits, sowie auch durch die Tonartenverteilung deutlich angezeigt. Die Teile enden immer in derselben Tonart, in der sie beginnen, also Es-Dur (1. Teil), C-Dur (2.Teil), F-Dur (3. Teil) und wieder Es-Dur (4. Teil).

Akt	Teil		Tonart
I	1	Ouvertüre und Nummern 1 (Introduction) bis 7 (Duetto »Bei Männern«):	Es-Dur
	2	Nummer 8: 1. Finale:	C-Dur
II	3	Nummer 9 (Marcia) – 20 (Aria »Ein Mädchen«)	F-Dur
	4	Nummer 21: 2.Finale:	Es-Dur

Jeder dieser vier Teile bildet einen Abschnitt des Prüfungsweges »durch Nacht zum Licht«, den in dieser Oper zusammen mit Tamino, Pamina und Papageno auch das Publikum durchschreiten soll. Die Oper ist nichts anderes als eine ästhetische Performanz der freimaurerischen Mysterienkonzeption, die Umsetzung dieser Konzeption in ein musiktheatralisches Kunstwerk. Nach dieser Konzeption macht der Neophyt im Laufe seiner Einweihung einen Sinneswandel, einen Perspektivenwechsel, ja geradezu eine Konversion durch. Er betritt die Einweihung erfüllt mit den Vorstellungen der Volksreligion, die ihm Tradition und Erziehung von den Göttern sowie von den Pflichten und Hoffnungen der Menschen vermittelt haben. Von diesen Illusionen, die das Volk braucht, um in einem geordneten Staatswesen, den Gesetzen gehorsam, zusammenzuleben, muß sich der Neophyt freimachen, um für die Wahrheit empfänglich zu werden und sich zur aufgeklärten Religion der Elite zu bekehren.

Im Licht der freimaurerischen Konzeptionalisierung der antiken Mysterien stellt sich daher die Gliederung inhaltlich folgendermaßen dar:

1. Die Welt der Königin der Nacht: die »Illusionierung« des Helden (Tamino) und mit ihm des Publikums.
2. Im Tempelbezirk: die »Desillusionierung« des Helden; er wird als »Suchender« zu den Prüfungen zugelassen.
3. Im Prüfungstempel: die beiden Schweigeprüfungen, zu denen auch Papageno (der dabei kläglich versagt) zugelassen ist = die »Kleinen Mysterien« nach der freimaurerischen Mysterienkonzeption
4. Die »Großen Mysterien«: die Konfrontation mit dem Tod, in

Form des Gangs durch die Elemente (Tamino, Pamina) sowie durch versuchten Selbstmord (Pamina, Papageno), und der endliche Blick ins »Heiligtum des größten Lichts«, die Schau der Wahrheit.

In der Oper vertritt der erste Teil, die Welt der Königin der Nacht, die »Illusionierung«. Hier werden dem Helden und dem Publikum die falschen Vorstellungen vermittelt, von welchen sich beide im Verlauf der Einweihung befreien müssen. Die Königin der Nacht erscheint ihm und uns als eine gütige Fee wenn nicht gar als Isis, die Himmelskönigin, selbst und ihre Darstellung des »Bösewichts« Sarastro und der verbrecherischen Entführung ihrer Tochter als die lautere Wahrheit. Diese Perspektive wird so weit durchgeführt und mit dem letzten Bild dieses Abschnitts, in dem wir die von Monostatos bedrohte Pamina erblicken, so stark bestätigt, daß sich im Zuschauer sehr präzise Erwartungen über den weiteren Fortgang der Handlung bilden. Diese werden dann im zweiten und dritten Teil gründlich enttäuscht werden. Wir müssen genau so umdenken wie Tamino und einen entsprechenden Perspektivenwechsel durchmachen.

Der zweite Teil zeigt in der Sprecherszene die Desillusionierung des Helden. Tamino sieht ein, daß er die Vorstellungen aufgeben muß, die ihm die Königin der Nacht von Sarastro eingeflößt hat, und daß er, um Pamina zu erringen, den Weg der Einweihung betreten muß. Pamina braucht sehr viel länger, um sich zu dieser Sicht der Dinge zu bekehren; so wird auch das Publikum lange in der Schwebe gehalten.

Der dritte Teil ist den »Kleinen Mysterien« gewidmet, zu denen auch Papageno zugelassen ist. Sie bestehen in Schweigeprüfungen. In der ersten Prüfung müssen die Prüflinge gegenüber den Einflüsterungen der drei Damen schweigen, die sie zu ihrer ursprünglichen Sicht rekonvertieren und vom Pfad der Einweihung bzw. der Tugend abbringen wollen. In der zweiten Prüfung geht es um Schweigen gegenüber der Geliebten. Diese Szene ist als eine Umkehrung der entsprechenden Szene aus Glucks *Orpheus und Euridike* gestaltet. Dort darf Orpheus Euridike nicht anblicken, hier darf Tamino nicht mit Pamina reden; in beiden Fällen deuten die Geliebten dies als Zeichen erkalteter Liebe und wünschen sich den Tod. Während Orpheus nachgibt, Euridike verliert und darüber klagt (»Ach, ich habe sie verloren«), hält Tamino stand und Pamina singt das Lamento (»Ach, ich fühl's, es ist verschwunden«). Der dritte Teil schließt damit, daß sich Tamino und Pamina noch einmal zusammen mit Sarastro zu einem »letzten Lebewohl« vereinigen, bevor Tamino dann in die Großen Mysterien, die lebensbedrohende letzte Prüfung aufbricht, daß Papageno allein zurückbleibt (»Ein Mädchen oder

Weibchen...«), seine Papagena zum ersten Mal erblickt und die alsbaldige Trennung ebenso wenig verkraftet wie Pamina Taminos vermeintliche Kälte: er versinkt in einem komischen Höllensturz. Zu den »Großen Mysterien« ist er nicht mehr zugelassen.

Diesen ist der vierte und letzte Teil gewidmet. Nach der Mysterientheorie konfrontieren die Großen Mysterien den Neophyten mit den »Schrecken des Todes«, denen er standhalten können muß, um seine Seele zum Empfang der Wahrheit bzw. dem Blick ins Heiligtum des Größten Lichts vorzubereiten. Das geschieht bei dem Gang durch Feuer und Wasser, zu dem sich gegen jede Regel und Erwartung Tamino und Pamina vereinigen. Für den Gesang der Geharnischten, die Tamino die Inschrift über den Schreckenspforten vorlesen, verwendet Mozart einen lutherischen Choral und behandelt ihn im reinsten Stil Johann Sebastian Bachs als Cantus firmus über einer fugierten Begleitung, um durch die Verwendung einer musikalischen »Fremdsprache« die Fremdsprachlichkeit der hieroglyphischen Inschrift auszudrücken.

Ägyptomanie und Freimaurerei in der *Zauberflöte*

Die *Zauberflöte* bringt weder das alte Ägypten noch ein freimaurerisches Einweihungsritual auf die Bühne. Dennoch bedeutet sie den Höhepunkt der sowohl von der Freimaurerei als auch von der zeitgenössischen Ägyptomanie ausgehenden künstlerischen Einflüsse. Was die *Zauberflöte* auf die Bühne bringen will, sind »Die Egyptischen Geheimnisse« (wie die Oper eine Zeitlang heißen sollte, bevor sich ihre Schöpfer auf »Die Zauberflöte« einigten).[1] Diese Mysterien sind nicht auf das Alte Ägypten beschränkt, sondern in der Freimaurerei noch lebendig. Ägypten ist keine tote, untergegangene Kultur, sondern eine lebendige Tradition. Es handelt sich hier um dasselbe phantastische Ägypten, das sich die Freimaurer in ihren Gärten in Pyramiden, Obelisken, Sphingen und anderen ägyptisierenden Installationen vergegenwärtigten, wie sie gerade in der Wiener Umgebung ganz besonders beliebt waren.[2] Mozart besuchte diese Gärten und war besonders von ihren unterirdischen Grotten mit Statuen und Wasserfällen angetan. So haben wir uns auch den Schauplatz der Oper vorzustellen. Erst mit dem Aufkommen des Historismus und der Publikation der *Description de l'Egypte* ab 1809 verlegten die Bühnenbildentwürfe die Handlung immer deutlicher in das alte Ägypten.

Jan Assmann

1 Vgl. Jan Assmann, *Die Zauberflöte. Oper und Mysterium,* München 2005, 2. Kapitel.

2 Jan Assmann, *Hieroglyphische Gärten. Ägypten in der romantischen Gartenkunst,* in: Günter Oesterle (Hrsg.), *Erinnern und Vergessen in der europäischen Romantik* (Studien für Romantikforschung XX), Würzburg 2001, S. 25–50.